GISÈLE VANHESE

ÉPIPHANIES D'UN VISAGE: *CĂLIN ET LUCEAFĂRUL*

Dans *Constelația Luceafărului*, Petru Creția mettait en évidence combien l'analyse philologique pouvait éclairer le noyau profond de l'œuvre d'Eminescu: „o încercare de a pătrunde analitic în structura de adâncime a fiecărui text"[1]. Reprenant le fascinant „corpus", auquel l'érudit a consacré d'importantes études, nous voudrions lui adjoindre un autre texte envisagé à partir de la perspective qui est la nôtre: le portrait masculin. Selon ce point de vue, *Călin* propose la même structure imaginaire, les mêmes désirs et les mêmes obsessions que les autres poèmes de la *constellation de Luceafărul*. En effet, comme le suggèrent implicitement les citations élues par Ion Negoițescu dans *Poezia lui Eminescu*, les apparitions de Călin et les hypostases de Luceafărul sont les moments privilégiés où affleure souverainement l'imaginaire „plutonic" de l'auteur.

Si presque tous les critiques ont tenté d'ébaucher une typologie de la beauté féminine selon Eminescu, peu – par contre – se sont intéressés aux épiphanies masculines qu'il a tracées. Călinescu a livré quelques observations intéressantes sur ce sujet, mais sans les approfondir et surtout sans en tirer toutes les conclusions quant à l'importance de l'effigie virile dans la démarche artistique et l'imaginaire de cet auteur. Or les portraits masculins, disséminés dans son œuvre, composent de véritables unités textuelles qui ont requis fortement l'attention du poète; il les a non seulement surchargés de sens, mais de plus continuellement retouchés au cours d'un long travail d'élaboration, comme en témoignent les hypostases d'Hypérion.

Nous suivrons les transformations signifiantes des axes essentiels du portrait: la chevelure, le regard et les yeux, la bouche, bref le visage – dont Emmanuel Levinas dit qu'il est „l'incontenable", qu'il „mène au-delà" et que „son accès est d'emblée éthique"[2]. On peut envisager ses composantes comme des véritables noyaux sémantiques dont l'étude génétique réclame, en premier lieu, une analyse, qui puisse reconstituer l'ordre chronologique de leur apparition. Il faut aussi tenir compte de l'influence qu'ont eue les „textes" antérieurs sur le processus de réécriture. Pour *Călin – file din poveste* et *Luceafărul*, un de ces modèles

[1] P. Creția, *Cuvânt înainte*, in: M. Eminescu, *Constelația Luceafărului. Sonetele. Scrisorile*, editate și comentate de Petru Creția, București, Ed. Humanitas, 1994, p. 6. Voir aussi *Testamentul unui eminescolog*, București, Ed. Humanitas, 1998.

[2] E. Levinas, *Ethique et infini*, Paris, Fayard, 1982, p. 79 et p. 81.

DACOROMANIA, serie nouă, VII – VIII, 2002 – 2003, Cluj-Napoca, p. 209-230

préexistants est constitué par le modèle folklorique qui, sous le nom du „zburător", a polarisé une identité masculine mythique, à la fois érotique et démonique.

L'autre modèle prégnant est celui de la représentation de la personne telle qu'elle est actualisée par l'écriture et l'imaginaire romantiques, où se révèle, à travers une véritable rêverie bachelardienne sur les substances, le sens profond de certains traits physiques. Par ailleurs, le portrait tend toujours vers la stylisation, l'individu devenant l'incarnation d'un type dont il serait „l'apparition *palingénésique*"[3]. On comprend que le puissant substrat néo-platonicien du Romantisme ait favorisé, au sein de ce courant, la quête de types éternels et le rassemblement de leurs diverses manifestations en quelques *archétypes* qui ont édifié l'armature de cette anthropologie. Chez Eminescu, on relève non seulement la nostalgie pour un féminin éternel, mais aussi la quête d'une identité masculine qui, dans la description d'Hypérion lors de sa seconde transmutation, fera coïncider un type romantique – celui de la beauté virile satanique – avec l'autoportrait. Synthèse originale où se fondent les universaux d'un fonds culturel, que les Romantiques ont extraits de strates psychiques très archaïques, et les obsessions les plus secrètes d'un imaginaire individuel. À côté du blason féminin, le portrait masculin et surtout l'autoportrait appartiennent, chez Eminescu, aux structures profondes de ce que Charles Mauron a appelé le „mythe personnel de l'auteur".

Le „visage écrit" convoque toujours les trois instances du discours. On reconnaîtra ici respectivement: le personnage surnaturel, actant principal des poèmes étudiés (Călin, Hypérion), l'auteur et le lecteur. Bien que des personnages comme Călin et Hypérion conservent encore un fort halo de mystère – ce qui explique les innombrables exégèses qui leur ont été consacrées – le poète a surdéterminé leur portrait de signes, qui livrent une partie de leur sens. Pour cette exploration, nous voudrions reparcourir toutes les étapes qui ont contribué à la constitution de la représentation masculine, depuis le premier jet créateur, lorsque nous avons la chance de le posséder, jusqu'au texte ultime tel qu'il a été publié par l'auteur ou tel qu'il l'a laissé reposer dans ses archives personnelles et secrètes.

1. Călin entre le vampire et le „zburător". Le poème *Călin – file din poveste*[4], considéré par les critiques comme annonçant *Luceafărul*[5], propose une démarche créatrice similaire à celle du chef-d'œuvre de la poésie roumaine; il transforme une donnée initiale issue de la tradition folklorique en une œuvre d'art. L'hypotexte de départ est constitué ici par le conte en prose *Călin Nebunul*, que Perpessicius date de 1871–1872 et auquel il attribue des caractéristiques appartenant à une transcription orale. Ce premier texte est lui-même précédé d'un bref résumé lacunaire qui contient, dès 1869, le „germe" de la future création. Le sujet est donc

[3] C. Grivel, *L'histoire dans le visage*, in: C. Grivel et alii, *Les sujets de l'écriture*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981, p. 207.

[4] Notre édition de référence est celle de Perpessicius. Toutes les citations seront suivies de l'indication du volume et de l'indication de la page (pour la prose) ou du vers.

[5] P. M. Gorcea, *Steaua din oglinda visului*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1983, p. 107.

ébauché durant la période viennoise (VI, p. 615 et p. 475). Mis c'est à Berlin[6], selon Perpessicius, qu'en 1873–1874, Eminescu reprendra le même thème dans le poème en vers *Călin Nebunul*, remaniement versifié du conte antérieur. Le critique ajoute qu'ont déjà été rédigés à Berlin certains fragments de la version B du texte définitif *Călin – file din poveste* (VI, p. 475-476 et I, p. 398-399). La composition de *Călin – file din poveste*, inspiré par Veronica Micle, fait subir au motif de départ des transformations ultérieures, qui se révèlent décisives pour la signification du poème. Elle s'étend pour l'érudit, qui souligne combien cette chronologie est encore lacunaire (VI, p. 475 et I, p. 399), de 1874 – date de la version A – à 1876, date de la publication du texte dans „Convorbiri literare".

On note un élargissement constant du „texte minimal" de 1869 dans les divers poèmes éminesciens constituant le cycle de *Călin*, le processus artistique étant principalement axé sur l'amplification que Gérard Genette nomme avec justesse „un des sentiers de la création". Quant au texte définitif de 1876, il se distingue nettement des textes antérieurs portant sur le même sujet, auxquels il n'emprunte plus que quelques éléments. Si de nombreuses séquences capitales du conte (comme les combats contre les „zmei", par exemple) disparaissent, au cours d'une réduction rigoureuse de la matière folklorique, ou sont substituées par d'autres scènes (telle la noce finale des insectes), l'artiste développe certains éléments spécifiques. On peut suivre ainsi, depuis l'évocation laconique du conte en prose jusqu'à la description du poème final, la germination et la croissance du portrait de Călin, qui propose des éléments convergents avec la deuxième hypostase de *Luceafărul* et anticipe en quelque sorte quelques-uns des traits essentiels d'Hypérion.

1.1. Călin Nebunul en prose par son thème principal, ce conte s'insère parmi les récits retraçant les rites de puberté inhérents à l'initiation masculine[7]. L'accent est mis sur le courage et l'astuce du jeune homme, en contraste – selon un schéma traditionnel typique de certains contes – avec sa „niaiserie". Dès le début, Călin reçoit, en plus de la qualification épique de „nebun", la qualité de „prost" (VI, p. 329). Dans le passage du conte (en prose puis en vers) au poème de 1876, Călin perdra sa caractérisation de „nebun" et acquerra simultanément un „corps", que l'auteur évoquera par touches successives, tel un portrait surgissant de l'ombre.

La présentation du héros est essentiellement centrée sur des traits d'ordre moral, se référant à la sphère du comportement. De son apparence physique, il nous est dit seulement qu'il est „frumos" (p. 334). Loin d'être un „zburător", Călin est un „voinic", un tueur de „zmei", qualifié de „năzdrăvan" (p. 335) et de „viclean" (p. 330). On n'a pas assez noté que le riche personnel de la mythologie roumaine qu'offre ce conte, présente un groupe de personnages qui revêtent déjà, malgré leur nature de „zmei", une apparence humaine sans aucune monstruosité ou imperfection. Ils se trouvent ainsi à mi-chemin entre le „zmeu" thériomorphe, dont

[6] En ce qui concerne l'importance de la période berlinoise, on consultera I. Gregori, *Eminescu la Berlin*, in idem, *Studii literare*, București, Ed. Fundației Culturale Române, 2002.

[7] P. M. Gorcea, *op. cit.,* p. 113.

ils reprendront par la suite l'aspect, et le „zburător" – archétype de la beauté virile fatale – comme il apparaîtra chez Eminescu, en particulier dans le poème *Peste codri stă cetatea*. Il s'agit des trois jeunes hommes qui, devant le refus du roi de donner ses filles, les ravissent par un moyen magique et dévoilent leur véritable nature surnaturelle et maléfique; l'un d'eux siffle un air de flûte et provoque l'apparition d'un nuage qui enlève les princesses et les trois „tineri" (p. 329) qui, au cours du récit, reprendront définitivement leur nature monstrueuse de dragons. Cette séquence appartient au noyau thématique originaire, puisqu'elle est mentionnée dans le bref résumé de 1869.

1.2. Călin Nebunul en vers le conte versifié reste tout aussi laconique en ce qui concerne le portrait de Călin, qualifié ici aussi de „voinic" (VI, v. 200) et de „năzdrăvan" (v. 525). Au contraire, les descriptions des personnages féminins vont se développer. Relevons que celle de la fille du Roi rouge annonce l'évocation de la princesse endormie de *Călin – file din poveste* et de Cătălina dans *Luceafărul*. Cette évocation se situe dans un lieu clos, qui caractérise de nombreux poèmes d'Eminescu: la chambre („odaie") avec ses valeurs d'isolement. Selon Gilbert Durand, le thème de la „dormeuse cachée"[8] appartient au régime nocturne de l'imaginaire et est l'une des figures privilégiées de l'intimité. Ici la belle endormie se trouve dans une chambre solitaire, au centre d'un château isolé et elle est protégée par un „filet magique" („mreaj-asta vrăjită", v. 214) tissé par une araignée d'émeraude, la même image du filet – mais cette fois stellaire – passant ensuite dans *Luceafărul*.

Le portrait de la princesse de la forêt d'argent est le plus minutieux et le plus étendu. Il contient tous les traits qui seront ceux de la fiancée de *Călin – file din poveste*, l'accent portant essentiellement sur la chevelure et sur les yeux. Alors que la fille du Roi rouge avait des cheveux brillants („părul lucitor", v. 215) à la couleur imprécise, la princesse possède une longue chevelure „de aur moale" (v. 365), qualification qui caractérise de nombreuses héroïnes éminesciennes, mais aussi Hypérion lors de sa première hypostase. La même expression sera reprise, à la fin du poème, où – par un geste significatif – Călin dévoile les cheveux de la jeune princesse. Les vers – „El ştergarul i-l desprinde şi-l împinge lin la vale,/ Drept în creştet o sărută pe-al ei păr de aur moale" (vv. 699-700) – qui passeront presque intégralement dans le poème de 1876, indiquent que la chevelure exceptionnellement valorisée dans les portraits tracés par Eminescu, fonctionne dans son œuvre comme une véritable métonymie de l'éros. Don de la chevelure où l'être aimé se dévoile dans un au-delà du charnel. Le deuxième élément-clé du portrait féminin est celui des yeux, auxquels le poète va consacrer un véritable „blason", qu'il retravaille en d'infinies modulations dont témoignent les nombreuses variantes.

Par opposition à la princesse de la forêt d'argent, les deux autres sœurs sont brunes: „două-s oacheşe ca sara, mijlocia e bălae" (v. 506). En particulier, la princesse de la forêt d'or possède une chevelure ténébreuse: „un păr de întuneric" (v. 442). On remarquera que l'adjectif appartenant au même champ lexical –

[8] G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969, p. 272.

„întunecos" – est présent dans la séquence narrative du début centrée sur les trois jeunes hommes qui enlèvent les filles du roi. L'arrivée nocturne, la comparaison avec trois faucons, leurs chevaux noirs créent un climat de mystère. L'expression „de-o frumseță-ntunecoasă" (v. 20), qui se réfèrent aux montures, introduit le thème de la beauté fatale et démoniaque. Cette séquence des trois êtres surnaturels disparaîtra du poème final, mais ce sème essentiel se transfèrera, à notre avis, au portrait de Călin, qui hérite ainsi de leur charme obscur et maudit.

1.3. *Călin – file din poveste.*

1.3.1. Version A. Dès la première version apparaît une nouvelle séquence consacrée au portrait de Călin, dessiné par des vers qui seront repris presque intégralement dans le poème définitif. Ses traits principaux annoncent ceux d'Hypérion lors de sa seconde hypostase. En effet, les cheveux et les yeux sont caractérisés par la noirceur, que mettent en relief les deux apostrophes au „zburător": „Sburător cu ochii negri" (I, v. 66) et „Sburător cu plete negre" (v. 72). Structurellement, il semble avoir été construit pour s'opposer symétriquement au portrait de la jeune fille. Cette opposition, qui se réfère au schéma typique du couple romantique, trouve dans *Înger și demon* son expression archétypale. C'est de cette double représentation, fondée sur diverses dichotomies chromatiques – blond/noir (pour la chevelure), bleu/noir (pour les yeux) – reflets de dichotomies plus fondamentales condensées dans l'opposition angélique/démoniaque, que découlent, semble-t-il, les principaux portraits masculins et féminins des poèmes successifs.

Perpessicius observe qu'Eminescu, après avoir terminé le conte versifié, commence à élaborer des passages détachés, avant d'entreprendre la version A. Parmi ces passages, que le critique insère dans la version B, figurent les vers consacrés aux yeux bleus, fragment extrêmement travaillé qui connaîtra ici aussi de nombreux remaniements. La version A, telle que la restitue Perpessicius, ne contient pas ce „blason" féminin, qui semble avoir joui d'une autonomie de plus en plus grande dans l'économie du texte. Symétriquement et en opposition apparaît un groupe de vers centrés sur les yeux du „zburător". Dépeints comme „noirs" (v. 66), ils recevront les caractéristiques spirituelles de „sauvages" (v. 75) et de „doux" (v. 76). Le premier adjectif disparaîtra des versions successives et qualifiera ceux de la jeune fille lors de la „scène du miroir". La violence, connotée par l'adjectif, est aussi incluse dans la première apostrophe: „Sburător cu ochii negri, vin de-mi dă o mușcătură" (v. 66), où le terme „morsure" – qui sera éliminé par la suite – a poussé certains critiques à parler de vampirisme.

Călin est à la fois „voinic"[9] (v. 12), „năzdrăvan" (v. 62) et „sburător" (v. 66). Pour la première fois, Eminescu utilise explicitement le vocable et le thème du „zburător", qui a connu (depuis le poème d'Heliade Rădulescu) un grand rayonnement littéraire. C'est dans la version A qu'il s'apparente le plus à un

[9] Pour l'analyse de ce terme à travers les diverses variantes, consulter Al. Niculescu, *Călin – file din poveste. O analiză textuală a variantelor*, in *Între filologie și poetică*, București, Ed. Eminescu, 1980, p. 27-34.

spectre et à un vampire. Dans les versions successives, il ne restera de cette allusion au vampirisme que l'affaiblissement inquiétant de la jeune princesse et l'image de l'ombre. Elle surgit par deux fois: „umbră fără de noroc" (v. 72), qui condense déjà en quelques mots le sort du génie sur la terre, sujet central du grand poème de 1883, et „O tu umbră peritoare" (v. 75). Syntagmes qui traverseront toutes les versions de *Călin* jusqu'au texte définitif.

Les qualifications de „singurel" et de „rătăcit" (v. 73) font de Călin un héros romantique, être de fuite et de secret. Notons que Gáldi rapproche la description du „zburător" de celle d'un démon[10], ce qui le relie souterrainement à Luceafărul lors de sa seconde hypostase. La mise en valeur de la voix – „cu glas duios de foc" (v. 71) – indique indirectement que la séduction s'exerce à travers la parole. On sait que la force persuasive du discours amoureux se révèlera plus pleinement encore dans les deux interpellations de Luceafărul à Cătălina.

1.3.2. Version B. Cette version amplifiée offre comme addition importante ce que l'on pourrait appeler une „scène narcissique", où s'associent miroir, chevelure et féminité, constellation thématique polarisée souterrainement, comme l'a bien vu Gaston Bachelard dans *L'eau et les rêves*, sur le symbolisme de l'eau. Ici, le miroir a aussi pour fonction de matérialiser le portrait de la jeune princesse. Dans ce qui constituera la troisième partie du poème, un jeu subtil s'organise entre vision et reflet, la description féminine se situant au confluent de deux images et de deux regards. Les deux portraits – celui de Călin et celui de la jeune fille – s'opposent alors symétriquement, comme la lumière aux ténèbres. Dimitrie Caracostea attribue, par ailleurs, une forte valence chthonienne à la figure du „zburător". Étudiant les différentes catégories de personnages qui occupent le pôle masculin du rapport amoureux et conflictuel „femme/dieu", il considère que s'effectue une évolution entre „le tellurique zburător" ou le vampire et la divinité bienfaisante telle qu'elle est incarnée par Luceafărul[11].

Par deux fois, l'accent est mis sur les cheveux de Călin et la répétition „Sburător cu negre plete" (I, v. 42 et v. 74), reprise telle quelle dans le texte définitif (v. 46 et v. 80), transforme l'évocation de la chevelure en un véritable attribut épique. Călin apparaît et reste pour le lecteur comme un personnage fabuleux dont la chevelure se confond avec la nuit. C'est à cette valence de la noirceur que Bachelard est sensible lorsqu'il affirme: „Comment alors faire sentir que tout ce qui *fonce* les couleurs nou s*enfonce* dans un monde souterrain"[12]. „Une seule tache noire, intimement complexe, dès qu'elle est rêvée dans ses profondeurs, suffit à nous mettre en *situation de ténèbres*"[13]. On retrouve cette image, appartenant à l'imaginaire romantique le plus profond, chez Vigny où, au cours de la „nocturne fête" d'*Eloa*, Satan déclare: „Innombrables esprits, nous volons dans

[10] L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, Ed. Academiei, 1964, p. 151.

[11] D. Caracostea, *Conflictul femeie – zeu în mit şi la Eminescu*, in *Studii eminesciene*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1975, p. 35-44.

[12] G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1980, resp. p. 400 et p. 76.

[13] *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948, p. 76.

les ombres/ En secouant dans l'air nos chevelures sombres". Remarquons que si toute allusion à la couleur des yeux de Călin a disparu définitivement, ceux-ci acquièrent deux qualifications spirituelles. Ils sont tristes et profonds: „O tu umbră peritoare, cu adâncii, triştii ochi" (v. 77), „adânc" revenant dans *Luceafărul* pour qualifier les yeux d'Hypérion. L'adjectif évoque une tonalité sombre, puisque – selon Gheorghe Bulgăr – il est lié à l'idée d'„întunecos, lipsit de claritate, sumbru"[14].

La référence directe au vampirisme a été effacée, l'expression „vin de-mi dă o muşcătură" ayant été définitivement remplacée par l'énoncé „Sburător cu negre plete, vin la noapte de mă fură" (v. 42). L'accent est mis plutôt sur le comportement prédateur de Călin et l'apparente à un des „zmei" de *Călin Nebunul*. Le vers „ce nu vine sburătorul ca la pieptul lui să caz" (v. 62) propose une variante significative: „ce nu vine dragu-Adonis". On ne s'étonnera pas qu'Eminescu ait songé à assimiler le „zburător" à Adonis, ce dernier incarnant – comme épiphanie lunaire et dieu de la nature – le côté nocturne de l'imaginaire, en particulier l'androgynat, qui reste implicite chez Călin, mais qui émergera dans les hypostases d'Hypérion.

1.3.3. Version C. Parmi les fragments d'une version C quasi définitive, qui n'a pas été conservée, l'amplification du monologue de la jeune fille devant son miroir comprend de nouvelles allusions au „zburător". Comme dans *Luceafărul*, l'accent est mis sur le caractère onirique de la rencontre amoureuse. „Vis frumos avut-am noaptea – a venit un sburător" (I, v. 61), qui migrera dans le poème de 1876. Quant aux deux vers, repris eux aussi dans la version finale: „Nici chiar lui, când vine noaptea lângă patul [meu tiptil]/ Doritor ca o femee şi viclean ca un copil" (vv. 73-74), les comparaisons indiquent la nature complexe de Călin. D'un côté, on peut déceler, comme nous l'avons déjà observé, une allusion voilée à l'androgynat. De l'autre, l'astuce – comme, par ailleurs, le nom – le relie à Cătălin („Viclean copil de casă" v. 173) et en fait un de ses lointains modèles, ainsi que l'a montré Rodica Marian[15]. Le second terme de la comparaison oriente aussi le sens du texte vers la figure mythologique de Cupidon qui constitue avec le „zburător", Kamadeva et le démon romantique un des multiples visages d'Eros dans l'œuvre d'Eminescu. Surtout, comme le relève Ion Negoiţescu, c'est cette valence démonique, suggérée à la fois par leur portrait physique et leur être spirituel, qui établit un lien direct entre Călin et Hypérion: „Încât chiar înainte de a se condensa în imaginea simbolică a Luceafărului, obiectul iubirii se revelează a fi un demon:

O rămâi la mine, tu cu viers duios de foc,
Zburător cu plete negre, umbră fără de noroc...

A cărui tristeţe poartă întreaga nostalgie a infernului, a paradisului morţii:
O, tu umbră pieritoare cu adâncii, triştii ochi... (Călin)"[16].

2. À travers les transmutations du „zmeu" de *Fata în grădina de aur*.

[14] Gh. Bulgăr, *Studii de stilistică şi limbă literară*, Bucureşti, Ed. Didactică şi Pedagogică, 1971, p. 33.

[15] Rodica Marian, *„Lumile" Luceafărului*, Cluj-Napoca, Ed. Remus, 1999, p. 334.

[16] I. Negoiţescu, *Poezia lui Eminescu*, Iaşi, Ed. Junimea, 1980, p. 161-162.

2.1. *Le conte de Kunisch. Das Mädchen im goldenen Garten*, publié par Kunisch à Berlin en 1861 et que Dimitrie Caracostea a restitué[17], constitue l'hypotexte de départ d'où dérivera une série d'hypertextes éminesciens. Alors que le conte reste laconique sur le portrait de la princesse et se contente d'insister sur le caractère superlatif de sa beauté („Un împărat puternic avea o fată atât de frumoasă"), il s'étend un peu plus sur les métamorphoses du „zmeu", personnage surnaturel qui tente de séduire la jeune fille. Le passage, concernant les deux apparitions de celui-ci à la jeune princesse, est construit sur une opposition, binarisme typique qui caractérise la pensée et le discours mythiques et qui traversera tous les textes du cycle de *Luceafărul*. Chez Kunisch, les métamorphoses sont rassemblées en deux groupes; chaque groupe comporte, à son tour, plusieurs transformations: élémentaires et anthropomorphes.

Les métamorphoses de la première hypostase se réfèrent successivement au vent, à une étoile („Când veni noaptea, el se prefăcu în stea şi se repezi în odaia fecioarei") et à un bel adolescent („Acolo însă el se prefăcu în un frumos, luminos tânăr") qui, après le refus de la princesse, redevient une étoile. Les métamorphoses de la deuxième hypostase se rapportent à la pluie qui tombe dans la chambre de la jeune fille („şi când veni noaptea următoare, puternicul smeu se prefăcu în o ploaie şi căzu în odaia fetei de împărat"), à une nouvelle apparition anthropomorphe suivie, après le dialogue avec la jeune fille, d'une métamorphose en arc-en-ciel. Des quatre premières métamorphoses, trois ont lieu sous le signe du feu, dont le champ sémantique est constitué par plusieurs vocables et expressions qui inscrivent sa présence dans les transformations du „zmeu" et le dialogue avec la princesse. Pour les métamorphoses de la seconde hypostase, deux sont liées à l'eau qui forme un réseau lexical significatif.

Nous sommes ici en présence des deux noyaux thématiques d'où dériveront les futures hypostases d'Hypérion. Noyaux thématiques d'importance inégale, puisque l'un évoque le premier groupe de transformations en quelques mots: le „zmeu" devient une étoile, puis un jeune homme ayant la double qualification de „frumos" et de „lumineux" et l'autre offre déjà une description plus consistante, amorce d'un portrait. Après s'être transformé en pluie, le „zmeu" apparaît sous la forme d'un jeune homme aux yeux d'un bleu pareil à la mer profonde („ai cărui ochi erau albaştri ca marea cea adâncă") et à la chevelure qui brille, sous la lumière lunaire („al cărui păr lucea în lumina lunii ca solzii peştilor").

L'insertion, dans le discours, de l'image des écailles de poissons peut être considérée comme une ultime allusion à une nature monstrueuse. La polarisation des images de l'eau profonde, de la lune et des écailles évoque le symbolisme sauroctone. En effet, le dragon – selon Gilbert Durand[18] – est l'animal lunaire par excellence, mais il est aussi „aquatique et nocturne" par ses écailles. Par ailleurs, le psychologue Harding considère „le revêtement écailleux des personnages de

[17] D. Caracostea, *Fata din gradina de aur*, in *Două basme necunoscute din izvoarele lui Eminescu*, Bucureşti, Ed. Librăriei SOCEC, 1926.

[18] *Op. cit.*, p. 359-360.

certains rêves comme signe d'un envahissement de la personne par les forces nocturnes de l'inconscient"[19].

Le „zmeu" du conte conserve encore un reste de monstruosité bien qu'il soit déjà – et il est important de le souligner, vu les développements ultérieurs du personnage chez Eminescu – plus fortement anthropomorphisé que dans les autres légendes se référant à ce personnage. Dimitrie Caracostea constate que Kunisch, sous l'influence de l'idéalisme romantique, a opéré plusieurs modifications concernant la figure du „zmeu" qui vont dans le sens d'une spiritualisation. Eminescu a trouvé dans ce remaniement initial de la matière folklorique une première idéalisation du personnage fabuleux, en particulier pour le portrait physique qui, selon Gáldi, est d'origine cultivée et s'éloigne du modèle folklorique[20]. Le „zmeu" se rapproche, déjà ici, de la figure du „zburător".

2.2. *Fata în grădina de aur*. Perpessicius fait remonter à 1873–1874 les deux premières versions (A et B) du conte, composées à Berlin. Deux autres versions seront élaborées à Iaşi, en 1875: la C qui ne contient qu'un fragment et la D considérée comme la dernière version. Pour l'érudit, il ne peut s'agir d'une version définitive car plusieurs indices font supposer qu'Eminescu voulait la retravailler (VI, p. 491-492).

Situé au début du poème, le portrait de la jeune princesse reste lapidaire et général comme celui du conte („Avea o fată dulce, mândră, pruncă" VI, v. 5), dans toutes les versions, sauf dans la version A. La version A offre une description plus détaillée qui, à côté de traits codifiés (les yeux sont „grands", le sourire „doux"), s'étend sur la chevelure qui introduit la description: „Cu părul ei ca spuma adorată/ De aur plin în moliciunea spumei" (vv. 3-4). L'adjectif „adorată" laisse deviner une projection des sentiments de l'auteur vis-à-vis de la femme aimée. Ce portrait disparaîtra de la version définitive et ne reparaîtra pas dans *Luceafărul*. On peut se demander si le développement des deux portraits du „zmeu" n'a pas entraîné la suppression du portrait de la jeune fille à partir de la version B. On observe ainsi que, pour les représentations plastiques des personnages, l'intérêt se déplace vers la description du „zmeu" qui est dépeint plus longuement, valorisation qui laisse pressentir le changement de titre, qui deviendra *Luceafărul* .

Dans *Fata în grădina de aur*, le poète élargit le rôle – et donc la description – du „zmeu" qui, de personnage secondaire chez Kunisch, devient aussi important que Florin. Exemple d'amplification caractérisant, avec la réduction et la substitution, la relation génétique: pour le portrait du „zmeu", Eminescu consacre plus du double de l'espace textuel par rapport au conte de Kunisch. Le binarisme structural déjà repéré dans l'hypotexte s'articule ici d'une manière plus complexe et s'enrichit de nouveaux détails. L'amplification a surtout développé le premier groupe de métamorphoses, qui acquiert maintenant autant d'ampleur que le second.

[19] E. Harding, *Les mystères de la femme*, Paris, Payot, 1953, p. 125. Cité par G. Durand, *op. cit.*, p. 246.

[20] L. Gáldi, *op. cit.*, p. 173.

La première description, dont le réseau lexical renvoie principalement au feu, reprend la transformation en étoile, puis en un „tânăr luminos" (v. 210). On relève l'expression fréquente, chez Eminescu, située juste avant le premier groupe de métamorphoses, pour qualifier le „zmeu": „copilul sfintei mări" (v. 207). „Sfintei mări", qui annonce le thème de l'eau développé lors du deuxième groupe de métamorphoses, passera dans la version A de *Luceafărul* („Când pe seninul sfintei mări/ Luceafărul străluce" v. 11-12) à un endroit qui précède la première hypostase. Les éléments mis en œuvre pour former l'être fabuleux – „Născut din soare, din văzduh, din neauă" (v. 208) – évoquent un univers magique, typique de l'anthropogonie populaire qui persistera encore dans une variante de la version A de *Luceafărul*: „Din vânt, din foc, văzduh, văpăi/ Ființa şi-o culege" (v. 117–118)[21].

Le poète effectue deux adjonctions au premier portrait du „zmeu", qui se révèleront essentielles pour le devenir ultérieur du texte. D'un côté, les cheveux sont noirs: „Păr negru-n vițe lungi ridică fața" (v. 213), vers qui dynamisera une des rêveries matérielles sur la chevelure, si prégnantes chez Eminescu. De l'autre, les yeux sont d'un bleu foncé et „întunecos", qualité à la fois plastique et spirituelle; elle s'ajoute aux autres traits caractérisant le visage ou le sourire: „fața-i albă, slabă, zâmbitoare" (v. 215). La comparaison finale résume, par une image frappante – qui surgit comme une vision – le sens profond de la première hypostase: „Părea un demon rătăcit din soare" (v. 216) où „demon" évoque un être surnaturel doué d'une puissance maléfique. En effet, son amour est „terrible" (v. 236) selon la jeune fille et il provoque chez celle-ci diverses émotions que seule une peur effroyable peut causer: „Sângele meu s-ar stoarce chiar din vine" (v. 236).

Le second groupe de métamorphoses, liées à l'eau, propose la transformation en pluie suivie de l'apparition d'un beau jeune homme. Les deux axes principaux du portrait du „zmeu", lors de sa deuxième hypostase, sont conservés: les yeux restent bleus („În ochiul lui albastru, blând şi mat...", v. 262) et les cheveux clairs passent de l'éclat lunaire à la tonalité dorée: „Blond e-azi şi părul lui de aur moale" (v. 257). La description s'attache au mouvement onduleux de la chevelure („Pe umeri cade îndoios, îmflat" v. 258) condensé dans la métaphore „de aur moale". Absent dans les versions A et B de *Luceafărul*, le syntagme se retrouvera dans la version C et dans l'ultime version. Le jeune homme est couronné de roseaux, ornement se référant à un autre contexte que celui du conte et provenant peut-être de la mythologie classique où Dionysos porte le plus souvent une couronne végétale[22]. Călinescu avait déjà perçu cette référence implicite lorsqu'il affirme: „E

[21] Rosa del Conte (*Eminescu o dell'Assoluto*, Modena, Soc. tip. ed. modenese, 1962, p. 80) observe que l'incarnation d'Hypérion obéit aux modèles de la tradition populaire apocryphe, diffusée surtout par les „iertăciuni", et qui pourraient avoir été influencés par la gnose. Par la suite, Eminescu refusera ce type de création pour Hypérion.

[22] A. Veneri, in *Lexicon Iconograficum Mithologiae Classicae*, Zürich – München, 1986, p. 414. Consulter aussi E. Tacciu pour qui ce personnage s'apparente à un démon des eaux issu d'une superstition de la Bucovine (*Mitologie romantică*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1973, p. 45).

atâta clocotire, în acest Hyperion, apollinic față de umanitatea diurnă, dionisiac față de Cosm, încât înțelegem numaidecât că Zagreus este numele adevărat al *Luceafărului*"[23].

Comme pour le premier portrait, Eminescu insiste sur la pâleur du visage et sur le sourire de l'adolescent. Les expressions qui le dépeignent dénotent un assombrissement moral lors du passage de la première à la seconde hypostase. En effet, si la première apparition était souriante, la seconde a une expression empreinte de douleur: „buza lui cu jale/ Purta un zâmbet trist, nemângâiat" (v. 260-261). Qualifications évoquant la mélancolie qui est, pour George Gană comme pour Julia Kristeva, „la doublure sombre de la passion amoureuse"[24]. L'adjectif „inconsolé" – „nemângâiat" – semble renvoyer au sentiment originel qui naît toujours d'un deuil, d'une perte de l'objet de l'amour. On le retrouve dans le premier vers d'*El Desdichado* de Nerval: „Je suis le ténébreux – le Veuf – l'Inconsolé", qui condense les multiples facettes de l'être mélancolique. Dans la représentation plastique, les signes de cet état se concentrent en général au niveau des yeux, mais chez Eminescu, c'est plutôt la bouche qui révèle cette dimension saturnienne tandis qu'aux yeux sera réservée l'expression de la passion, à partir de la version A de *Luceafărul*.

La seconde hypostase se termine par le vers – „Părea un mort frumos cu ochii vii" (v. 264) – qui traversera sans modification tout l'avant-texte jusqu'au poème définitif de 1883. Dans son analyse *Mortul frumos, viul cadaveric*[25], Călinescu opère un rapprochement implicite entre le „mort frumos" et les spectres et vampires qui peuplent la littérature romantique d'Europe occidentale, comme dans *Lenore* ou *Die Braut von Korinth*. Malgré la comparaison avec un ange („cum stà mut înger din tării" v. 263), plusieurs indices concourent à faire de la deuxième apparition un spectre. „Tu eşti mort" (v. 278) affirme la jeune princesse, plus sensible à l'absence de vie du génie qu'à sa beauté.

De plus, la comparaison de la pâleur du visage avec celle de la cire, qui se maintiendra à travers toutes les versions de *Luceafărul*, est plus propice que le marbre, par exemple, à susciter l'impression de „Unheimliche" étudié par Freud. La cire donne une plus grande illusion de vie or „l'Unheimliche" s'insère toujours dans les interstices de l'incertitude, brisant les limites entre vie/mort, animé/inanimé. Commentant le texte de Freud, Hélène Cixous observe que „l'*immédiate* figure de l'Etrangeté, c'est le Revenant. Le Revenant est la fiction de notre relation à la mort concrétisée par le spectre"[26]. Elle assimile même le surgissement du Revenant au retour du refoulé.

[23] G. Călinescu, *Opere*, XIII, Bucureşti, Ed. Minerva, 1970, p. 116.

[24] J. Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1978, p. 15; G. Gană, *Melancolia lui Eminescu*, Bucureşti, Ed. Fundației Culturale Române, 2002.

[25] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 253-255.

[26] H. Cixous, *La fiction et ses fantômes. Une lecture de l'«Unheimliche» de Freud*, „Poétique", 10, 1972, p. 212.

Dans *Fata în grădina de aur*, on assiste à la mise en place d'un système d'oppositions, qui peuvent être résumées par deux termes essentiels: „demon" et „înger" qui, pour la première fois, surgissent dans l'espace textuel du portrait masculin. Les deux hypostases unissent, en une alliance significative, le vocable „demon" à la chevelure noire et le vocable „înger" à la chevelure blonde. Cependant, même si les deux descriptions ont été tracées parallèlement de manière rigoureuse afin de mettre en relief les variations qu'elles contiennent, elles suivent encore la succession imposée par l'hypotexte et ne produisent aucun effet de gradation, ni de sens.

3. *Peste codri stă cetatea*. *Peste codri stă cetatea* peut être d'abord relié à *Călin – file din poveste*, vu que son thème central est la description d'un „zburător". Comme nous l'avons démontré dans un essai précédent, ce poème „collatéral" présente chronologiquement une transition – en ce qui concerne les hypostases du personnage fantastique masculin – entre *Fata în grădina de aur* et la version A de *Luceafărul*[27]. Il ne s'agit donc pas d'un doublet „déduit" de *Luceafărul* comme le pensent certains critiques[28]. En effet, les deux descriptions du „zburător" proposent déjà les hypostases d'Hypérion mais dans l'ordre encore primitif de *Fata în grădina de aur.* Tout en constatant que c'est seulement à partir de la version A de *Luceafărul* qu'interviendra la succession significative des hypostases (angélique puis démonique), on notera cependant que cette première version du chef-d'œuvre conserve les principaux traits de la description du „zburător" pour les attribuer à Hypérion. Une telle analogie confirme la filiation directe entre la figure mythique autochtone du „zburător" et celle de Luceafărul, en ce qui concerne le portrait masculin.

Comme dans la première apparition du „zmeu" de *Fata în grădina de aur*, le „zburător" prend l'apparence d'un homme aux cheveux noirs. Cependant, à la différence du conte de 1873, Eminescu unit cette fois la chevelure noire aux yeux noirs, ce qui fait coïncider ce portrait avec celui de la version A de *Luceafărul* (qui sera situé – selon une présentation progressive – lors de la seconde hypostase): „Ochii negri-ntunecoşi/ I se uită mângâioşi,/ În păr negru stele poartă/ Dară alba faţă-i moartă" (VI, v. 48-51). Il est particulièrement intéressant d'observer que dans des variantes de la version antérieure de *Peste codri stă cetatea*, contenant déjà cette première transformation du personnage fantastique, la description unit encore, comme dans le conte versifié, la chevelure noire aux yeux bleus: „Ochi albaştri-ntunecoşi" (v. 58). L'abandon de cette variante montre que celle-ci ne s'intégrait plus au système de représentation visé, à un certain moment, par

[27] *Peste codri stă cetatea* et la genèse de *Luceafărul*, „România orientale", 3, 1990, p. 29-47; *„Peste codri stă cetatea" şi geneza „Luceafărului"*, „Limbă şi literatură", 1992, p. 205-216. Consulter aussi P. Creţia, *Constelaţia..., op. cit.*, p. 34. Pour l'influence de l'adaptation, par Constantin Stamati, du *Sylphe* de Victor Hugo sur la genèse de *Peste codri stă cetatea,* voir notre essai: *Le rayonnement du „Sylphe" de Victor Hugo durant le Romantisme roumain.*, „Quaderni di Clio", *Studi balcanici*, Rome, 8, 1989, p. 293-320.

[28] En particulier S. Paleologu-Matta, *Eminescu şi abisul ontologic*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1994, p. 102.

l'auteur. Ajoutons qu'un seul ornement enrichit la description; le „zburător" porte des étoiles sur sa chevelure, ce qui évoque la couronne stellaire qui apparaîtra seulement dans une variante de la version A de *Luceafărul*: „încununat cu stele" (v. 122).

Dans *Peste codri stă cetatea*, la chevelure blonde du „zburător", qualifiée par le syntagme „Cu păr lung de aur moale" (v. 58), porte la couronne de roseaux bien connue: „Trestia l-încununează" (v. 60). Mais, à la différence du deuxième portrait du conte versifié, la couleur des yeux n'est pas précisée; ceux-ci reçoivent uniquement une qualité spirituelle („cu ochii plini de jale" v. 59). Ce silence caractérisera toutes les versions de *Luceafărul*. Un vêtement brillant est, pour la première fois, évoqué: „Hainele îi scânteiază,/ Haine lungi şi străvezii" (vv. 61-62), germe peut-être du „giulgiu" merveilleux de *Luceafărul*.

On assiste ainsi, dans *Peste codri stă cetatea*, à la construction des deux portraits d'Hypérion, offrant une image plus unifiée par rapport aux descriptions parallèles de *Fata în grădina de aur*. L'étude génétique montre que le passage relatif aux descriptions du „zburător" de *Peste codri stă cetatea* n'a pu être composé qu'avant les incarnations d'Hypérion telles qu'elles surgissent dans la version A de *Luceafărul* où intervient, pour la première fois dans le cycle de *Luceafărul*, l'inversion des hypostases. Le situer à une époque contemporaine ou postérieure à cette rédaction serait faire subir une régression au fonctionnement de l'écriture et nous semble contraire à la logique même de son mouvement.

4. De l'hypostase angélique à l'hypostase démonique: *Luceafărul*

4.1. Version A. À l'intérieur de l'avant-texte lui-même, la version A de *Luceafărul* se présente encore comme une ébauche. Toutefois, pour l'unité textuelle choisie – la description d'Hypérion au cours de ses deux incarnations – la première version de *Luceafărul* annonce, dès 1880, presque totalement celle de la version définitive. L'architecture du passage reste fondée sur une structure binaire mais, cette fois, non seulement tous les éléments constitutifs des brèves strophes du chef-d'œuvre sont en place, mais ils sont articulés selon un ordre qui ne changera plus et, surtout, qui accentue la polarité symbolique du passage entre les deux apparitions de Luceafărul: l'hypostase angélique précède l'hypostase démonique.

Avant de dépeindre les deux métamorphoses, Eminescu évoque la beauté de la jeune princesse, d'une manière dépouillée („A fost odată [...] / O luminoasă fată" II, v. 1, v. 4) et introduit le motif du miroir. Celui-ci s'inscrit parmi le réseau de thèmes fantastiques qui traverse tout le poème. En fait, la perception visuelle – qui se trouve au centre de ce réseau thématique, comme l'a montré Tzvetan Todorov[29] – s'actualise lors de la contemplation par Cătălina des apparitions d'Hypérion, qui donnent lieu à deux portraits symétriquement opposés. Si dans *Călin – file din poveste*, le miroir permet la projection du narcissisme latent de la jeune fille, dans *Luceafărul*, il est ce lieu privilégié où l'invisible devient visible et s'insère ainsi dans le substrat philosophique platonicien qui sous-tend le poème.

Les métamorphoses de Luceafărul se situent à la fin d'un processus de réduction de la donnée folklorique. À partir de *Fata în grădina de aur*, on assiste à

[29] T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éd. du Seuil, 1976.

une élimination progressive des hypostases météorologiques et à une accentuation anthropomorphe de la description de l'être surnaturel. Dans le passage analysé de *Luceafărul*, l'intérêt n'est plus dispersé sur plusieurs mutations, mais se concentre essentiellement sur les deux apparitions surnaturelles qui, par leur actualisation fulminante, se rapprochent des métamorphoses divines de l'Inde. On retrouve peut-être ici un autre élément du substrat indien qui, selon Amita Bhose et Rodica Marian, est une des composantes de la formation culturelle d'Eminescu[30].

Lors de sa première hypostase, Hypérion surgit de l'abîme marin et franchit la fenêtre de la chambre qui est comparée, dès ce stade, à un seuil („ca şi pe prag" v. 59) comme dans *Peste codri stă cetatea*. En ce qui concerne l'eau marine, Jung[31] note son ambivalence dans son étude de *Heaven and Earth* de Byron, oeuvre qui a pour sujet la passion des Anges pour les filles des hommes et qui présente des convergences avec l'œuvre d'Eminescu. Il observe en particulier que le poème contient de nombreux symboles cosmiques, projections de la libido. Les eaux, écrit-il, sont créatrices, fécondatrices, „maternelles", comme les qualifie la mythologie indienne. C'est cette valeur qui est ici offerte lors de la première métamorphose d'Hypérion. Elles peuvent aussi devenir destructrices. Ainsi le déluge universel, continue Jung, anéantira le monde souillé par le péché de la race provenant de l'union entre les Anges et les filles de la terre. Dans *Luceafărul*, le jeune voïvode, né de la mer, est donc issu de l'eau matricielle qui entrera dans sa généalogie à partir de la version C („Şi mumă-mea e marea" v. 80). La mer semble en fait refléter son corps apparitionnel comme en un „immense miroir magique"[32].

Les cheveux d'Hypérion sont blonds, couronnés de roseaux et parsemés de fleurs. Ce détail, qui n'appartient qu'à la version A, l'apparente à un jeune dieu de la végétation, vision „neptunienne" associant l'aquatique, le lunaire et le végétal. Si quatre adjectifs restituent la couleur, la densité et le mouvement de la chevelure, on note l'absence de la description des yeux. Le poète leur consacrera une nouvelle et splendide célébration au cours de la seconde hypostase. La couleur bleue persiste cependant dans l'évocation plastique, mais c'est pour qualifier le „giulgiu" qui comparaît ici („un giulgiu albastru", v. 63). Avant que le syntagme désormais figé „Un mort frumos cu ochii vii" clôture la peinture, on retiendra de nouveau une allusion à la pâleur du jeune homme. Une vision fantômatique est évoquée par le vers „Şi luna îl petrece" (v. 66), où le verbe „a petrece" possède ici son sens spécialisé, fréquent dans les chants populaires funèbres, d'„accompagner le mort à sa sépulture". Ces funérailles cosmiques, aux connotations lugubres, n'apparaissent que dans cette version.

Pour la seconde hypostase, une analyse des sèmes qui fonctionnent dans les mots-clé du passage montrerait une intense polarisation sur le sémantisme du feu et de la flamme. Un site imaginaire – les vallées du chaos – est trouvé pour cette métamorphose: „coboară-a chaosului văi" (v. 119). Il semble alors émerger, après

[30] A. Bhose, *Eminescu şi India*, Iaşi, Ed. Junimea, 1978; Rodica Marian, *op. cit.*, p. 380- 428.

[31] C. G. Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles,* Paris, Georg éd., „Le livre de poche", 2002, p. 206-207.

[32] M. Mincu, *Mihai Eminescu. Luceafărul*, Bucureşti, Ed. Albatros, 1978, p. 19.

ce *descensus ad inferos*, du royaume de l'Au-delà, selon l'itinéraire „plutonic" tracé par Ion Negoițescu. Si le premier règne de Luceafărul ressemblait à l'univers pré-natal, le second est celui de la „post-existență" comme le constate Marin Mincu: „el pare a fi zeitatea supremă infernală, scăldată în focul unui soare nocturn"[33].

Le parcours descriptif se focalise sur les cheveux noirs qui portent une „coroană de iubire" (v. 122). Probablement à cause de son flou et de sa fadeur, cette expression disparaîtra dans les versions successives. L'amour ne sera plus matérialisé par la couronne, mais s'incarnera de préférence dans la puissance du regard et la vibration des paroles. La variante „încununat cu stele" s'ajoute aux autres éléments qui inscrivent la présence démonique dans le texte. La couronne d'étoiles est en effet un attribut traditionnel du personnage luciférien, que l'on retrouve aussi dans *Eloa* de Vigny[34].

„Și ochii ard în adevăr/ Ca focul..." (v. 123-124). Les yeux sont reliés à la thématique du feu et sont porteurs, comme lui, d'un double mouvement: condensation et émanation, profondeur intérieure et élan vers l'autre. La strophe suivante (v. 125-128) est entièrement consacrée à la peinture des yeux qualifiés d'„întunecați"; ils sont comparés à „două patimi fără saț/ Și pline de-ntuneric"[35]. Cette image magnétique et ténébreuse, qui subsistera dans les autres versions et dans le poème final, fait appel à une véritable „herméneutique du regard". En ce qui concerne les yeux noirs, privilégiés dans ce portrait – puisque le regard bleu sombre d'Hypérion a été éliminé – „ils réalisent en eux, constate Jean-Pierre Richard, un idéal double de densité et de profondeur. [...] Le regard noir concentre [...] en lui la qualité d'un feu enfin relié à son principe: un feu compact, tendu, sombre à force d'ardeur"[36]. Il faut remarquer que cette strophe a été retranscrite en marge de l'hypostase angélique d'Hypérion. S'agit-il, comme se le demande Perpessicius (II, p. 377), d'une projection de cette évocation sur le portrait de l'ange ou, comme nous le croyons, d'une anticipation[37]? Quoiqu'il en soit, le poète a trouvé plus suggestif d'insérer la peinture des yeux sombres dans la seconde hypostase.

Cette strophe, qui constitue une sorte de versant obscur et masculin aux vers dédiés au „secret des yeux bleus" de la jeune princesse de *Călin*, révèle la fascination du poète pour le regard imaginé comme une flamme noire, auquel il attribue une double valence: d'un côté, ardente et donc lumineuse et, de l'autre, nocturne. Notons que c'est cette même dualité qui traverse la seconde généalogie d'Hypérion: ses parents sont d'abord l'éclair (dans une variante: le feu) et la nuit; à

[33] *Op. cit.*, p. 27 et p. 29.

[34] Cf. notre *Portrait d'un dieu obscur. Eminescu, Lamartine, Vigny*, „Quaderni del C.R.I.E.R", 1, 1996, p. 125-140.

[35] Pour les valeurs sémantiques de „întuneric", on se reportera avec profit à Rodica Marian et Felicia Șerban, *Dicționarul „Luceafărului" eminescian*, Cluj-Napoca, Ed. Clusium, 2000.

[36] J.-P. Richard, *Etudes sur le romantisme*, Paris, Ed. du Seuil, 1970, resp. p. 44, p. 47.

[37] Voir à ce sujet Rodica Marian, în M. Eminescu, *Luceafărul. Text poetic integral*. Ediție critică, introducere, note și comentarii de Rodica Marian, Cluj-Napoca, Ed. Remus, 1999, p. 9.

partir de la version C: le soleil et la nuit. Ce flamboiement de l'être est porté à son comble lorsque celui-ci rencontre un autre regard.

Les yeux, ténébreux et tristes, qui caractérisent aussi l'inquiétude errante de Călin et le charme mélancolique d'autres héros d'Eminescu, retournent, telle une image obsessive, avec une haute fréquence dans toute l'œuvre du poète. Ils indiquent que nous sommes probablement devant un processus d'identification entre le sujet et sa création. L'association des yeux sombres et de la chevelure noire ne s'est pas effectuée immédiatement pour *Luceafărul* puisqu'au moins une œuvre appartenant à cette „constelația", le conte versifié *Fata în grădina de aur*, les dissocie. On peut penser que, dans la version A, la jonction s'est réalisée entre la fiction et la biographie, entre l'idéal et le réel, entre le portrait et l'autoportrait.

La version A est caractérisée par l'inversion de l'ordre des hypostases, fait extrêmement important en ce qui concerne le sens ultime de *Luceafărul*: à l'apparition angélique d'un être aux cheveux blonds succède l'apparition „démonique" d'un jeune homme aux cheveux noirs. La transformation scripturale n'est pas ici de nature paradigmatique comme pour les variantes, par exemple, mais de nature syntagmatique. La logique du texte entraîne une redistribution des unités sémantiques. Leur nouvel enchaînement, véritable „forme-sens" selon l'expression d'Henri Meschonnic, introduit un effet de dramatisation et est porteur de signification. Cette progression se marque de manière évidente à travers l'évolution du chromatisme symbolique qui est caractérisé par un obscurcissement intervenu lors du passage de la première à la seconde hypostase: le „giulgiu" passe du bleu au noir (une variante, qui annonce la version B, propose en effet: „E giulgiul negru, strălucit", II, p. 379), la chevelure fonce et l'on peut imaginer la même transmutation pour les yeux, même si la couleur des yeux d'Hypérion n'est plus mentionnée lors de la première hypostase. Que signifie cet obscurcissement? Analysant les symboles et les images nyctomorphes, Gilbert Durand constate entre autres que leur „valorisation négative signifierait selon Mohr: péché, angoisse, révolte et jugement"[38].

Une autre différence essentielle par rapport aux textes antérieurs est l'adjonction, au début de la seconde apparition, de la généalogie d'Hypérion. Les critiques ont considéré cette généalogie comme un nouveau trait de classicisme gréco-latin. L'ascendance d'Hypérion – son père est l'éclair et sa mère la nuit – en fait sans aucun doute un „enfant de la nuit". Le vers „Ea-i noaptea: muma lumii" (v. 140) semble bien se référer explicitement aux théogonies antiques, en particulier à celle d'Hésiode. Dans son livre *La nuit et les enfants de la nuit*, Clémence Ramnoux observe que „les enfants de la nuit" sont des „divinités redoutables [...] plus fortes que les dieux et les hommes [...]: avec un aspect de douceur captivante, et un aspect de terreur". En effet, continue l'historienne, „le *Nocturne* enveloppe l'homme dans un filet mortel de ruses, de mensonges et de paroles à double sens, pour le mieux conduire à sa ruine. Les deux épithètes le

[38] G. Durand, *op. cit.*, p. 88.

désignent sous un aspect *ténébreux* et *infernal*"[39]. En fait, la jeune princesse, répondant à la stratégie séductrice mise en oeuvre par Hypérion, le comparera à un „demon", par opposition à un „înger" auquel il a été assimilé lors de sa première hypostase, ces deux images étant reprises jusqu'à la version définitive. On notera que l'image du filet („mreajă"), attribut des puissances nocturnes, apparaît dans *Luceafărul* ainsi sans doute que „les paroles à double sens" caractérisant les interpellations séductrices pour Cătălina.

Nous constatons que c'est dans la version A que le portrait d'Hypérion, lors de sa seconde apparition, se rapproche le plus de l'image du démon romantique. Ce n'est pas un hasard si nous rencontrons successivement les termes „înger" puis „demon" pour qualifier les deux métamorphoses. Le vocable „demon" possède ici la signification d'„înger căzut"[40] comme le qualifie Petru Creția. Ce trait relie la thématique du grand poème à la légende apocryphe de la chute des anges et de leur entreprise de séduction sur les filles des hommes. *Luceafărul* s'inscrit ainsi parmi les œuvres romantiques qui se sont inspirées de ce mythe littéraire, comme celles de Moore, Byron, Heliade Rădulescu, Lermontov, Lamartine, Vigny... D'une manière générale, on relève que l'obscurcissement de la chevelure est, chez tous les Romantiques cités, l'indice d'un passage de la pureté à la volupté sous les forces obscures du désir susceptible de provoquer la chute dans la matière où s'engloutit la lumière, selon le traditionnel schéma gnostique. Notons encore des détails communs aux œuvres développant cette thématique comme la couronne d'étoiles, proposée par une variante du vers 122, à laquelle il faudra ajouter le „giulgiu" noir de la version suivante.

Quant à l'importante variante du vers 131: „focu-mi este tată-meu", elle transforme Hypérion en un véritable „fils du feu" aux résonances nervaliennes et oriente cette figure vers le satanisme. En fait, les variantes produisent toujours un texte différent. „Pour le chercheur, reconnaît Bellemin-Noël, rien ne vaut un mot nouveau, qui *s'ajoute* à une série en lui apportant un surcroît d'éclairage. Ce mot, en général, il a été refoulé, on ne le trouve nulle part, du moins en entier, lisible, bien visible. Et il arrive que l'avant-texte nous permette de retrouver ce mot perdu"[41].

4.2. Version B. La première hypostase – qui, dans la version A, était moins développée que la seconde sur laquelle s'était exercé un processus de projection et d'identification – se caractérise, dans la version B, par de nouvelles adjonctions. D'une part, un détail – à la fois plastique et symbolique – complète la description: le jeune homme blond, couronné de roseaux et vêtu d'un „giulgiu" bleu, tient un „toiag". D'autre part, un souci de symétrie évident a provoqué la création, pour

---

[39] C. Ramnoux, *La nuit et les enfants de la nuit*, Paris, Flammarion, 1986, resp. p. 19 et p. 41.

[40] *Op. cit.,* p. 37. Consulter aussi T. Vianu, *Demon la Eminescu*, in: *Eminescu*, Iași, Ed. Junimea, 1974, p. 130-135; Z. Rusu, *Contribuții noi cu privire la geneza „Luceafărului" lui Eminescu*, „Revista de istorie şi teorie literară", 4, 1978, p. 509-523; idem, *„Luceafărul" în literatura romantică*, „Revista de istorie şi teorie literară", 1, 1981, p. 51-67; idem, *„Luceafărul" şi „Demonul"*, „Revista de istorie şi teorie literară", 1, 1982, p. 17-25; idem, *Cartea lui Enoch şi „Luceafărul"*, „Dacoromania", 8, 1991, p. 123-140.

[41] J. Bellemin-Noël, *Avant-texte et lecture psychanalytique*, in: J. Bellemin-Noël et alii, *Avant-texte, texte, après-texte*, Paris – Budapest, Ed. du CNRS, 1982, p. 165.

l'apparition angélique, d'une généalogie (le ciel et la mer) qui fait pendant à la seconde généalogie. Pour la première fois aussi, Hypérion est comparé à un „voevod". A propos de ce vocable, Zoe Dumitrescu-Buşulenga rappelle que cette dénomination indique „non pas l'appartenance à quelque hiérarchie de la terre, mais à l'une des hiérarchies célestes, à savoir celle des archanges appelés 'voïvodes' en roumain"[42].

Est-ce l'emploi de ce vocable qui a entraîné la disparition du terme „înger" dans la première réplique de la jeune fille? En effet, celle-ci le comparera, dans la version B, à un „geniu", expression qui remonte à *Fata în grădina de aur*. Il y a donc, dans la version B, comme une sorte de retour à la terminologie et à l'horizon sémantique du conte versifié. Alors que la version A n'avait pas attribué de qualités spirituelles au visage, la version B en suggère à la fois la pâleur et la tristesse, pour la première comme pour la deuxième hypostase. Ici la tristesse est provoquée par l'insomnie: „Şi faţa tristă de-nsomnii" (v. 69). Le terme sera éliminé par sa discordance avec le contexte et avec l'imaginaire éminescien le plus profond qui privilégie au contraire le magique sommeil reliant l'homme au grand devenir cosmique. En ajoutant – avec „voevod" – la royauté à l'angélisme, la pâleur et la tristesse, la première hypostase trace définitivement l'archétype obsessif du Monarque de la Mort qu'a décelé Ion Negoiţescu dans de nombreux poèmes.

Dans la seconde hypostase, qui continue à être dominée par le symbolisme de la flamme, on remarque l'introduction du feu solaire, et de sa lumière, tel qu'il se manifestait déjà dans le conte de Kunisch et dans *Fata în grădina de aur*. Ainsi, le poète apporte une modification essentielle à la seconde généalogie: si la mère d'Hypérion reste la nuit, son père devient définitivement le soleil. L'ascendance solaire est annoncée par le début de la seconde hypostase où Hypérion apparaît „scăldat în foc de soare" (v. 132), syntagme qui rapproche la version B, par-dessus la version A, du conte versifié qui proposait: „Părea un demon rătăcit din soare" (v. 216). Il semble ici qu'Eminescu ait voulu se détacher de la version A où les aspects „plutoniens" de Luceafărul étaient nettement marqués. Il a refusé de faire d'Hypérion, lors de sa seconde métamorphose, un être complètement voué aux puissances chthoniennes et nocturnes, comme le sont Călin et le „zburător" de *Peste codri stă cetatea*. Cette orientation va s'accentuer au fil des versions et éloigner Hypérion de son origine „démonique" dont il ne restera que des traces dans le texte final.

Toujours par souci de symétrie, on note l'introduction, lors de la seconde hypostase, de diverses qualifications spirituelles qui complètent la description du visage: „El vine trist şi liniştit" (v. 135), vers qui deviendra dans le texte définitif: „El vine trist şi gânditor" (v. 123). La tristesse, qui – depuis *Fata în grădina de aur* – caractérisait l'hypostase „angélique" du „zmeu", est ici associée à l'hypostase „démonique". Le poète perfectionne ainsi le portrait en l'enrichissant d'une

[42] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Les poètes transylvains et l'héritage Eminescu*, in: Zoe Dumitrescu-Buşulenga et alii, *Eminescu după Eminescu*, Iaşi, Ed. Junimea, 1978, p. 220.

expression mélancolique, devenue depuis le Romantisme, un des attributs du génie et de la beauté. Lors de la seconde transmutation comparaît aussi un „giulgiu", qualifié de „negru". L'évocation des bras est caractérisée par l'image du marbre, fréquente chez Eminescu, qui possède de multiples connotations analysées par les critiques. Le poète reprend ici un des éléments de „l'anatomie de la femme idéale" étudiée par Călinescu, où la „Vénus séraphique" a la froideur et la blancheur d'une statue. Nul doute que la valeur plastique de cette description ne relie cette seconde apparition à la sculpture grecque. Si dans la composition du portrait d'Hypérion, l'auteur a suggéré avec maîtrise l'éclat des yeux et la splendeur de la chevelure, il s'est heurté à plusieurs obstacles pour la peinture du corps, en particulier d'un corps surnaturel, reflet du divin et du beau absolu. Les problèmes qui se posent au poète se rapprochent, par certains côtés, de ceux que rencontre le peintre et qu'Eminescu évoque au début de *Venere şi Madonă*: comment peindre un idéal, comment peindre un archétype?

4.3. Version C. En ce qui concerne les hypostases d'Hypérion, la version C, qui porte le nom de *Legenda Luceafărului*, ne présente quasiment pas de différence avec le poème définitif. Par rapport aux versions antérieures, la première apparition subit quelques modifications. Les différentes variantes du vers „Iar pielea feții străvezii" (v. 73), évoquant l'aspect du visage, s'orientent vers une présence de plus en plus immatérielle qui culminera avec le terme „ombre" de la version définitive: „umbra feței străvezii" (v. 69). Le „giulgiu" n'est plus de couleur bleue mais „vânăt", couleur obsessive chez Eminescu. Si Hypérion continue à être comparé à un „voevod", qualifié de „jeune", il n'est plus couronné de roseaux, ce détail étant attribué au „toiag". On sait que, parmi les emblèmes de Dionysos, s'affirmera de plus en plus, dans l'iconographie, le bâton qui se termine en général par une touffe de feuilles à son extrémité, bâton de longueur et de forme diverses, brandi durant les danses orgiastiques[43].

Remarquons encore que l'ajout de la dénomination „voevod", utilisée pour les archanges et quelques saints guerriers, et l'adjonction du „toiag" – dès la version B – contribuent à masculiniser l'apparition angélique qui, dans les premières versions, semble encore contenir des traces d'androgynat (comme en témoigne aussi le verbe „a creşte", utilisé par Eminescu, dans d'autres poèmes, pour évoquer une femme-déesse sortant de la mer). Gilbert Durand remarque que le sceptre et le glaive sont des symboles qui „constellent autour de la notion de Puissance [...]. Sceptre et glaive sont les symboles culturels de cette double opération par laquelle la psyché la plus primitive annexe la puissance, la virilité du Destin, en sépare la traîtresse féminité"[44].

La seconde hypostase est presque identique à celle du texte définitif. Il faut observer qu'une des variantes de la version C propose une nouvelle occurence du terme „demon", lorsqu'Hypérion surgit des vallées du chaos: „Şi din a chaosului văi/ Un demon se-ncheagă" (vv. 123-124); elle s'ajoute à celle déjà contenue dans

[43] A. Veneri, *op. cit.*, p. 415.
[44] G. Durand, *op. cit.*, p. 137.

la réponse de Cătălina à la fin de la deuxième apparition du jeune homme. Un tel emploi de „demon”, et à cet endroit-là – c'est-à-dire au tout début de la seconde hypostase – confirme qu'il n'est pas pertinent d'attribuer à ce vocable le sens du „daimon” grec qu'une critique traditionnelle a voulu imposer à ce terme dans la réplique de Cătălina, le seul qui subsistera dans la version définitive.

La modification des vers introduisant la seconde hypostase porte sur le mouvement même de la métamorphose. „El sta să se culeagă/ Coboară-a chaosului văi” (vv. 118-119) de la version A devient dans la version C (et dans le texte définitif): „Şi din a chaosului văi/ Un mândru chip se-ncheagă” (vv. 123-124). Le processus de cette transformation apparaît à présent comme parallèle, mais de sens opposé, à la première. Pour chaque hypostase, le surgissement d'Hypérion s'effectue à partir d'un lieu où se dissolvent les formes. Avec l'apparition issue de la mer, on assiste à une nouvelle naissance puisque les Eaux se présentent comme le réceptacle primordial où s'abolissent les formes. Quant au lieu de la deuxième apparition – le chaos – il est souvent associé, comme le remarque Tuzet, à „la Matière première, la Mère”. Il est aussi, selon Milton, „la vaste matrice de la Nuit incréée”[45]; le chaos tend à se confondre avec l'empire des ténèbres et la venue de Luceafărul avec une apparition résurrectionnelle surgie du royaume de la Mort.

La précision du verbe „a se închega” de la version C, qui passera dans le texte définitif, convoque de manière explicite la question des rapports unissant *Luceafărul* à l'alchimie. On peut en fait considérer que la descente aux „vallées du chaos” correspond à la *nigredo*, associée chez les alchimistes, aux „expériences ‘terribles’ et ‘sinistres’ de ‘noirceur’, de mort spirituelle, de descente aux Enfers: outre qu'elles sont continuellement attestées dans les textes, on les déchiffre dans l'art et l'iconographie d'inspiration alchimique, où ces sortes d'expériences sont traduites par le symbolisme saturnien, par la ‘mélancolie’”. Mircea Eliade note encore que „la phase qui suit la *nigredo*, c'est-à-dire ‘l'œuvre à blanc’, la *leukosis*, l'*albedo*, correspond vraisemblablement, sur le plan spirituel, à une ‘résurrection’ qui se traduit par l'appropriation de certains états de conscience inaccessibles à la condition profane. (Au niveau opératif, c'est le phénomène de la ‘coagulation’, consécutif à la *putrefactio* initiale[46].)

Remarquons encore que l'essai de Călinescu *Magie et alchimie*, consacré à la poésie d'Onofri, propose une réflexion qui pourrait éclairer tout un versant de *Luceafărul*. Reprenant la définition de la coagulation alchimique, il affirme que „Par coagulation, on entend la fixation de l'élément volatil, super-sensible (après une opération de séparation, de dissolution), l'incorporation sur un autre plan”, opération qui semble indiquer le processus même engendrant la seconde hypostase d'Hypérion. Ajoutons cette observation suggestive du critique, qui note que le couple alchimique – formé par le soleil et la lune – est représenté par „l'eau

[45] H.Tuzet, *Le cosmos et l'imagination*, Paris, Corti, 1988, p. 198.
[46] M. Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1977, p. 137-138.

transcendante" c'est-à-dire, poursuit-il, „Hypérion, eau brûlante"[47]. De telles affirmations montrent que pour Eminescu, comme pour un de ses devanciers – Gérard de Nerval – l'alchimie se révèle une clé interprétative significative.

Par ses connotations alchimiques, le verbe „a se închega" introduit une autre temporalité, encore plus irréelle que celle manifestée par le verbe „a creşte" utilisé dans la première hypostase. C'est ce temps suspendu que va occuper la description. Eminescu réussit par le choix du verbe „a se închega" à faire pressentir la force magique et terrible à l'œuvre dans cette transmutation. Qui parle en cet instant? Qui voit? Le regard du narrateur se confond ici avec celui de la princesse durant le moment „extatique" de l'apparition d'Hypérion.

À côté de la pâleur et de la tristesse, l'adjectif „gânditor" (v. 131) apporte une dernière touche au visage d'Hypérion et fond ainsi l'homme mélancolique avec le penseur, autre avatar de l'homme de génie. Eminescu fixe, avec cette ultime qualification, les traits de la beauté masculine fatale, qu'avaient reconnus les Romantiques et que Baudelaire résume dans sa magistrale réflexion:

„J'ai trouvé la définition du Beau, – de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste [...]. Je ne conçois guères [...] un type de beauté où il n'y ait du *Malheur*. Appuyé sur, – d'autres diraient: obsédé par – ces idées, on conçoit qu'il me serait difficile de ne pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est *Satan*"[48].

En donnant à Hypérion une apparence double et opposée, Eminescu semble avoir voulu suggérer les deux faces du génie – là, apollinien et clair, ici démonique et obscur. „Ange" puis „démon", l'astre – en apparaissant à la jeune fille – dissocie sa totalité en deux aspects. La réaction ambivalente de Cătălina, par rapport à Hypérion, révèle l'expérience du numineux, engendrant à la fois le *mysterium tremendum* et le *mysterium fascinans*. Les deux hypostases de Luceafărul représentent certainement un des sommets du poème qui n'a cessé d'exercer son influence magnétique sur la littérature roumaine, y compris sur la conception élaborée par Ion Negoiţescu des deux régimes de l'imaginaire éminescien. Dans sa méditation sur la double apparition de Luceafărul et ses „sortilèges mortels" ne reconnaît-il pas: „El e ca un arhangel şi ca un mort, arzând de nesaţiul erosului, de nesaţiul malefic, iar pe de altă parte naşterea sa din haos, din văpăi de neant, are o splendoare grea de tot ceea ce poezia lui Eminescu îmbrăţişează ca negură primordială, ca somn şi otravă, ca durere dintâi şi voluptate a morţii"[49].

La version A révèle que la seconde incarnation d'Hypérion tendait vers un archétype démonique, commun à tous les auteurs romantiques qui ont été fascinés par cette thématique. Luceafărul est bien, le temps de la seconde hypostase, un ange déchu qui aspire à reconstituer avec Cătălina la *coincidentia oppositorum* du

---

[47] G. Călinescu, *Magie et alchimie*, „Vremea", 1943, 729; repris dans *Études poétiques*, Bucureşti, Ed. Univers, 1972, p. 247-248.

[48] Baudelaire, *Journaux intimes*, in *Œuvres complètes*, Paris, N.R.F., „Bibliothèque de la Pléiade", 1961, p. 1255.

[49] *Op. cit.*, p. 163.

couple primordial[50], en une réintégration de l'unité cosmique perdue. Comme le montre explicitement *Peste codri stă cetatea*, Luceafărul – aboutissement de toute la réflexion romantique sur le fils de la nuit – tend à prendre les traits du „zburător"[51], héros issu des couches les plus obscures de l'inconscient collectif et s'exprimant dans une croyance spécifiquement roumaine.

Plus encore que *Călin – file din poveste*, la version définitive de *Luceafărul* s'est élaborée sur la suppression de multiples traits de l'archétype dont les variantes dévoilent la face nocturne. Ion Negoițescu n'annexait-il pas le „laboratoire" du poète au versant plutonien de son génie? Parlant de la vie des manuscrits de *Luceafărul*, Petru Creția affirme de son côté que „citirea şi recitirea adâncită a tot ce ține de *Luceafărul* în cele cinci caiete, scrise, cu o fervoare, cu o incandescență de neînchipuit, de chiar mâna lui Eminescu, dă mai mult decât un rezultat filologic" et parle de leur mouvement intérieur issu „din proliferări inepuizabile şi din austere sacrificii"[52]. Sacrifice que nous racontait déjà la ballade de *Meşterul Manole* et qu'Yves Bonnefoy considère comme unes des caractéristiques de l'art et de la poésie modernes: „L'art des nombres, le mur aux arcatures presque divines, est maçonné sur un cri. Notre plus haut désir y est étouffé, comme la bête jetée jadis sous la pierre des fondations"[53]. C'est sur le sacrifice de l'imaginaire le plus profond du poète, „noaptea imaginii"[54] selon Ion Negoițescu, que s'est édifiée la perfection de la forme apollinienne devenue fluidité du vers, pureté de larmes cristallines.

Università di Calabria

[50] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Cuplul ca idee mito-poetică centrală în opera eminesciană*, in: *Eminescu. Cultură şi creație*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1976, p. 80-96; Ioana Em. Petrescu, *Iubirea*, in: *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Bucureşti, Ed. Paralela 45, 2000, p. 152-169.

[51] Cf. à ce sujet D. Caracostea, *Studii eminesciene*, *op. cit.*, p. 46-47; P. M. Gorcea, *op. cit.*; Al. Melian, *Mitul Zburătorului la Eminescu*, „Limbă şi literatură", 3-4, 1990, p. 311-316; I. Cheie-Pantea, *Repere eminesciene*, Timişoara, Ed. Excelsior, 1999, p. 62.

[52] P. Creția, *op. cit.*, p. 41.

[53] Y. Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977, p. 107-108.

[54] *Op. cit.*, p. 18.